

Opinnäytetyö AMK
Media-alan koulutus
Journalismi
2019

Niina Luomala

AUDIOVISUAALINEN DISSONANSSI DOKUMENTAARISESSA ELOKUVASSA

– Tarkastelussa kahden kokeellisen
dokumentaarisen lyhytelokuvan tekoprosessit

OPINNÄYTETYÖ AMK | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Media-alan koulutus

Journalismi

Kevät 2019 | 29 sivua, 13 liitesivua

Niina Luomala

AUDIOVISUAALINEN DISSONANSSI DOKUMENTAARISESSA ELOKUVASSA

- Tarkastelussa kahden kokeellisen dokumentaarisen lyhytelokuvan tekoprosessit

Tutkin opinnäytetyössäni audiovisuaalista dissonanssia dokumentaarisessa elokuvassa. Rajaan aiheeni äänen ja kuvan erottamiseen sekä toisiinsa kuulumattomien äänen ja kuvan yhdistämiseen ilmaisukeinona. Työ on laadullinen tutkimus, johon sisältyy produktio.

Produktioni on kokeellinen lyhytdokumentti, joka yhdistelee luontokuvia kaupungin äänimaisemiin, joissa ihmiset kertovat mietteitään luonnosta. Elokuvan kesto on noin viisi minuuttia. Kuvamateriaali on kuvattu eri puolilta Suomea kesällä ja syksyllä 2018. Leikkaus ja äänikäsittelyvaihe tapahtuvat rinnakkain tutkimuksen tekemisen kanssa, jotta ajatustyö konkretisoituu ja tutkimus voi vaikuttaa lopulliseen produktioon.

Vertaan opinnäytetyössä omaa tekoprosessiani Jaana Puhakan Vesikaupunkeja -elokuvan tekoprosessiin. Valitsin tarkasteluun kyseisen elokuvan, koska se hyödyntää audiovisuaalista dissonanssia mielestäni melko samalla tavalla, kuin mihin itse pyrin produktiossani. Puhakka on käsikirjoittanut, ohjannut, leikannut sekä tuottanut Vesikaupunkeja -elokuvan, joten pystyin haastattelemaan häntä eri työvaiheista. Tekoprosessin vertailu tapahtuu puolistrukturoidulla teemahaastattelulla ja omalla pohdinnalla.

Selvitän tutkimuksessani, mitä Puhakka on halunnut ilmaista äänen ja kuvan erottamisella, kuinka hän päätyi kyseiseen ratkaisuun ja mitä hän ajattelee menetelmästä ilmaisukeinona. Lisäksi minua kiinnostaa, millaisia lainalaisuuksia hän noudattaa toisiinsa kuulumattomien kuvan ja äänen yhdistämisessä, ja kuinka paljon valintoja ohjaa järkiajattelu ja kuinka paljon intuitio.

ASIASANAT:

Dokumentaarinen elokuva, kokeellinen elokuva, audiovisuaalinen dissonanssi, elokuvan leikkaus, äänen ja kuvan erottaminen, asynkronismi, äänen diegeettisyys

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Journalism

Spring 2019 | 29 pages, 13 pages in appendices

Niina Luomala

AUDIOVISUAL DISSONANCE IN DOCUMENTARY FILMS

- Reviewing the making process of two experimental documentary films

In my thesis I study audiovisual dissonance in documentary films. My subject is the separation of sound and image and combining unrelated sounds and images in documentary films. It is a qualitative research that includes production.

My production is an experimental short documentary that combines nature images with the city's soundscape, where people talk about nature. The movie lasts about five minutes. The footage has been videographed from all over Finland in the summer and in the autumn of 2018. Video post-production and sound processing are done in parallel with the research so the research can affect the production and also make the conceptualization more concrete.

In my thesis, I compare the making process of my production to the making process of Jaana Puhakka's movie *Water Cities* (2009). I chose this particular movie because I think it uses audiovisual dissonance in a similar way I am pursuing in my production. Puhakka has written, directed, edited and also produced *Water Cities* so I could interview her about all the different steps of the process. Comparison of the processes is done with a semi-structured theme interview and by my own reflection.

In my research, I will find out what Puhakka has intended to express by separating sound and image, how she ended up with that solution and what she thinks of the method as a means of expression. In addition, I am interested in what kind of legality she observes in combining unrelated images and sound, and how much choices are guided by reasoning in proportion to intuition.

KEYWORDS:

Documentary, experimental documentary, audiovisual dissonance, video editing, separation of sound and image, asynchronism, diegetic and nondiegetic sound

SISÄLTÖ

KÄYTETYT LYHENTEET TAI SANASTO	6
1 JOHDANTO	7
2 TUTKIMUKSEN ELOKUVAT	9
2.1 Vesikaupunkeja	9
2.2 Sanoja ja tekoja	10
2.3 Mikä tekee elokuvasta dokumentin?	11
3 TYÖSKENTELYTAVAT	14
3.1 Intuitiivinen työskentelytapa	14
3.2 Työn jakaminen	14
3.3 Mykkänä leikkaaminen	15
4 ÄÄNEN JA KUVAN LIITTO	17
4.1 Historian näkökulma	17
4.2 Audiovisuaalinen dissonanssi ilmaisukeinona	18
4.3 Dissonanssi ei ollutkaan dissonanssi	20
5 ÄÄNI LEIKKAUSTYÖSSÄ	21
5.1 Asynkronismi	21
5.2 Diegeettinen ja ei-diegeettinen ääni	22
5.3 Katsoja luo diegeettiä assosioimalla	23
5.4 Kognitiivinen dissonanssi	25
6 PÄÄTELMÄT	27
6.1 Vastaanottaja määrittää dissonanssin	27
6.2 Leikkivän ihmisen tila	27
LÄHTEET	29

LIITTEET

Liite 1. Jaana Puhakan haastattelu.

KUVAT

Kuva 1. Unennäkijä ja nukke elokuvassa Vesikaupunkeja	10
Kuva 2. Kuvakaappaus Sanoja ja tekoja -produktiosta	11
Kuva 3. Kuva lentokonekohtauksesta elokuvasta Vesikaupunkeja	19
Kuva 4. Vesikaupunkeja-elokuvan kohtaus, jossa on asynkronista ääntä	22
Kuva 5. Sanoja ja tekoja-elokuvan kohtauksessa nähdään kukassa kiipeävä leppäkerttu, mutta kuullaan koneen raksutusta	24

KÄYTETYT LYHENTEET TAI SANASTO

Asynkronismi	Eriaikaisuus, synkroonin eli samanaikaisuuden vastakohta (Kivi, Pirilä 2005, 162–164).
Diegeettinen ääni	Äänen lähde on nähtävissä ja / tai loogisesti perusteltavissa elokuvan luomassa todellisuudessa (Kivi 2012, 209).
Dissonanssi	Ristiriita
Ei-diegeettinen ääni	Ääni on vasta elokuvan katsojan kuultavissa mutta ei läsnä elokuvan luomassa todellisuudessa (Kivi 2012, 214).
Ei-fiktio	Engl. non-fiction, faktaan perustuva
Jungilainen	Psykiatri Carl Jungin (1875-1961) näkemyksiin perustuva
Kognitiivinen	Tiedostamiseen tai havainnointiin liittyvä (Kielitohtori, viitattu 17.4.2019).
Kontrapunkti	Vastakohta (Kivi 2012, 214).
Miksaus	Äänen jälkikäsittelyn vaihe, jossa äänet tahdistetaan ajallisesti toisiinsa ja määritetään niiden keskinäiset voimakkuudet ja taajuudet (Koivumäki 2006).
Psykofyysinen	Ihmisen mieli ja keho ovat erottamattomasti toisiinsa kytkeytyneitä ja vaikuttavat toisiinsa
Simultaaninen	Samanaikainen, yhtäaikainen
Score-musiikki	Elokuvaa varten sävelletty musiikki (Vilmusenaho 2011).

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni aihe on audiovisuaalinen dissonanssi dokumentaarisessa elokuvassa. Tutkin aihetta haastatteluiden, kirjallisuuden, elokuvien sekä oman produktioni tekoprosessin kautta. Syvennyn paitsi oman produktioni tekoprosessiin, myös Jaana Puhakan Vesikaupunkeja (2009) -elokuvan tekoprosessiin. Molemmat elokuvat ovat kokeellisia, dokumentaarisia lyhytelokuvia, joissa yhdistetään toisiinsa kuulumatonta ääntä ja kuvaa. Keskityn tutkimuksessani erityisesti juuri äänen ja kuvan erottamiseen sekä toisiinsa kuulumattomien äänen ja kuvan yhdistämiseen dokumentaarisessa elokuvassa.

Analysoin tutkimuksessani, mitä itse tavoittelen audiovisuaalisella dissonanssilla ja selvitän, mitä Jaana Puhakka on halunnut ilmaista äänen ja kuvan erottamisella, kuinka hän päätyi kyseiseen ratkaisuun ja mitä hän ajattelee menetelmästä ilmaisukeinona. Lisäksi minua kiinnostaa, millaisia lainalaisuuksia Puhakka noudattaa toisiinsa kuulumattomien kuvan ja äänen yhdistämisessä, kuinka paljon valintoja ohjaa järkiajattelu ja kuinka paljon intuitio, sekä miksi hän on päätenyt tekemään melkein kaikki työvaiheet musiikkia lukuun ottamatta itse.

Aloittaessani tutkimusta katsoin kymmeniä suomalaisia kokeellisia lyhytelokuvia ja etsin niistä audiovisuaalista dissonanssia. Videotaiteen saralta esimerkkejä löytyy runsaasti, esimerkiksi taiteilija Eino Ruutsalon (1921-2001) teoksista. Dokumenttielokuvista audiovisuaalista dissonanssia tuntui olevan vaikeampaa löytää, mutta myöhemmin totesin, että sitä oli vain vaikeampaa tunnistaa.

Produktioni kanssa jouduin hyppäämään itselleni tuntemattomalle osa-alueelle eli äänisuunnitteluun. Opin prosessin aikana paljon äänittämisestä ja äänisuunnittelusta. Aikeenani oli tehdä elokuvassa kaikki alusta loppuun itse, mutta päädyin loppumetreillä pyytämään apua äänisuunnittelijalta. Syynä tähän oli enimmäkseen se, että tällä tavoin lopputuloksesta tuli varmasti parempi, mutta myös uteliaisuus siihen, mitä oikeasti osaava tekijä tekee toisin, sekä siihen, miten minä hyvin itsenäisenä ja kontrolloivanakin tekijänä koen työn jakamisen osana prosessia.

Luin tutkimusta tehdessäni elokuvan ja äänielokuvan synnystä ja historiasta, sekä dokumenttielokuvan historiasta ja eri tyyleistä. Aiheiden ymmärtäminen auttoi sijoittamaan sekä Vesikaupunkeja että oman produktioni tyylillisesti johonkin genreen. Vaikka genre-rajat ovat häilyviä, enkä henkilökohtaisesti koe tärkeäksi, että teokset sopisivat joihinkin

tiettyihin määritelmiin, niin luokittelen molemmat dokumentaarisiksi, kokeellisiksi lyhytelokuviksi. Luin kokeellisen elokuvan synnystä ja historiasta, ja totesin, että kokeellinen elokuva ainakin Suomessa on hyvin läheinen videotaiteen kanssa. Huomasin, että moni suomalainen kokeellisen elokuvan tekijä on video- tai mediataiteilija, eikä välttämättä elokuvaohjaaja, ja hyvin harvoin ainakaan elokuvakoulusta valmistunut ohjaaja. Lisäksi luin äänen ja kuvan dissonanssista sekä fiktiivisessä että dokumentaarisessa elokuvassa.

Tutkimukseni ei pyri ratkaisemaan mitään tiettyä ongelmaa tai tuottamaan alalle laajalti merkittävää tietoa. Se pyrkii antamaan tekijälleen eli minulle uutta näkökulmaa tekoprosessiin ja opettamaan itseäni omasta työskentelystäni ja itsestäni elokuvantekijänä. Toivon, että tutkimuksen tekeminen auttaa minua oman työskentelytavan ja käsialan löytämisessä ja vahvistumisessa.

2 TUTKIMUKSEN ELOKUVAT

2.1 Vesikaupunkeja

Vesikaupunkeja käsittelee rakennettua kaupunkitilaa emotionaalisesta näkökulmasta. Ohjaaja Jaana Puhakka on lapsesta asti kokenut arkkitehtoniset tilat hyvin psykofyysisinä: talot suljettuna tilana ja kaupungit avoimena talojen konstruoimana tilana, ja purkaa elokuvassa tilakokemuksiaan. Psykofyysinen, eli ihmisen keho-mieli-yhteyden tiedostava ja sitä tutkiva näkökulma on läsnä elokuvan ideasta ja tekoprosessista aina lopputulokseen asti, sillä monet katsojat ja Puhakka itse kokevat teoksen voimakkaasti kehollisena kokemuksena.

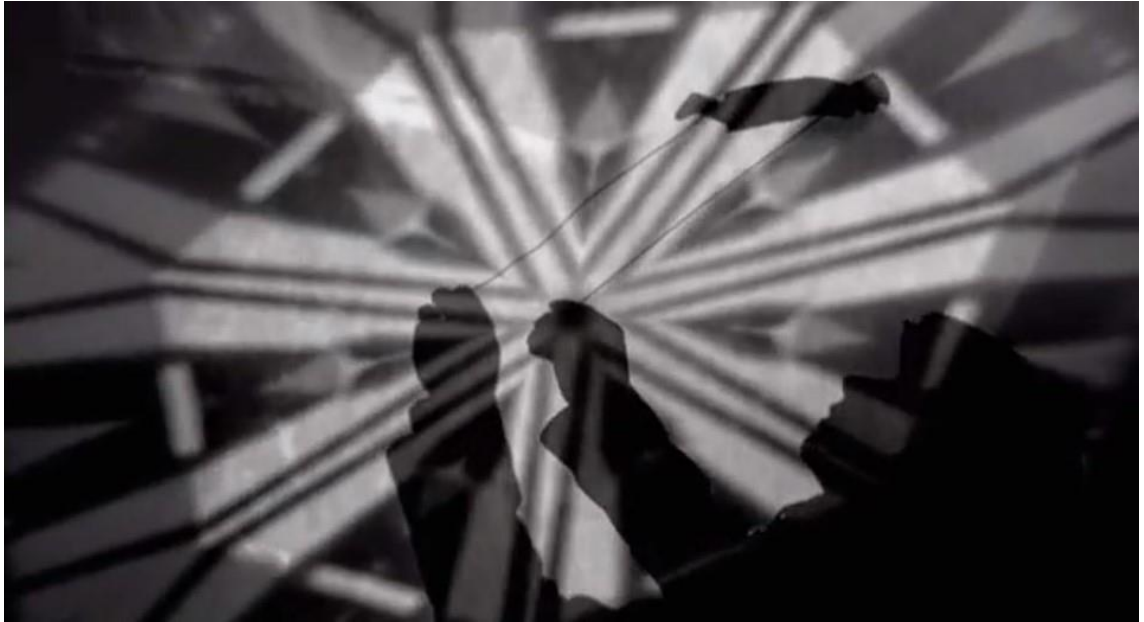
Lisäksi Vesikaupunkeja kertoo suomalaisen arkkitehtuurin historiasta sekä siitä, kuinka ihmiset vaikuttavat julkiseen tilaan ja julkiset tilat vaikuttavat ihmiseen, sekä tutkii ajatusta, että talot ovat kuviamme. Kari Ketosen esittämä unennäkijä vaeltaa uneksien suomalaisen arkkitehtuurin eri aikakausien läpi äänitaiteilija Petri Kuluntaustan tekemän äänimaailman säestämänä. Elokuvan kesto on 20 minuuttia ja kuva ovat pääasiassa arkistomateriaalia.

Elokuva hyödyntää myös nukketeatteria ja varjoteatteria. Varjo ja varjon tematiikka liittyvät paitsi hyvin konkreettisesti arkkitehtuuriin ja tilakokemuksiin, myös ihmisen sisäiseen maailmaan: tietoisuuteen, alitajuntaan, uneen sekä jungilaisesta psykologiasta kumpuaavaan varjon arkkityyppiin. Talo on klassinen minän symboli monissa tulkintamodeissa. (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto, 19.3.2019.)

Jungilainen varjon arkkityyppi liittyy psykiatri Carl Jungin (1875-1961) harjoittamaan analyttiseen psykologiaan, jonka mukaan varjo on persoonan eriytymätön, kehittymätön puoli. Jungin mukaan varjo koostuu ominaisuuksista, joita henkilö pitää itsessään heikkoina tai vastenmielisinä, ja varjo on sitä tummempi, mitä tiedostamattomampi se on. Jungilaisen käsityksen mukaan arkkityypit, kuten yhtenä varjon arkkityyppi, ovat kollektiivisen tietoisuuden jaettuja malleja, jotka mahdollistavat tietynlaisen toiminnan ja ajattelun. (Helsingin yliopisto, uskontopsykologia, viitattu 3.5.2019.)

Jaana Puhakka on itse käsikirjoittanut, ohjannut, leikannut ja tuottanut elokuvan, mikä oli tutkimuksen kannalta ihanteellista, koska pystyin haastattelemaan häntä kaikista vaiheista.

Vesikaupunkeja voitti ensimmäisen sijan Istanbul International Architecture and Urban Films -festivaaleilla julkaisuvuonnaan 2009. (Suomen elokuvaseätiö, viitattu 10.4.2019).



Kuva 1. Unennäkijä ja nukke elokuvassa Vesikaupunkeja.

2.2 Sanoja ja tekoja

Aloitin Sanoja ja tekoja - lyhytelokuvan tekemisen syksyllä 2018. Elokuva kertoo ihmisistä, luonnosta ja ihmisen luonnosta. Premissini on kysymys siitä, että vaikka luonto on – tai ainakin on olevinaan – kaikille tärkeä, niin miten sinne on niin vaikeaa päästä? Elokuvaa varten tehdyissä audio-haastatteluissa kävi ilmi, että luonto on monille kaukainen – katsojan tulkinnasta riippuen olosuhteiden tai ihmisten itsensä takia. Halusin luoda ristiriitaa kuvan ja äänen välille, joten erotin kuvan ja äänen toisistaan ja yhdistin elokuvaan eri maailmoista tulevat äänen ja kuvan.

Esitän rauhallisia ja kauniita videoita luonnosta, mutta äänimaailma sijoittuu meluisaan kaupunkiin, jossa ihmiset kertovat mietteitään luonnosta ja sen merkityksestä heille. Puheet on kerätty usean ihmisen temahaastatteluista.



Kuva 2. Kuvakaappaus Sanoja ja tekoja -produktiosta.

Äänisuunnittelussa jouduin itselleni vieraalle maalle. En ole leikannut koskaan fiktiivistä elokuvaa, enkä journalistisia videoita tehdessänikään ole joutunut käsittelemään ääntä paljoa, saati sitten rakentamaan kokonaista äänimaisemaa. Äänen tallentaminen ja kuuleminen pelkkänä äänenä ja kuvan näkeminen pelkkänä kuvana oli virkistävää. Esimerkiksi, kun harhailin kovalla pakkasella liikennevaloissa äänitallentimen kanssa odottaen juuri oikeanlaista useiden eri liikennevalojen luomaa rytmiä ja etsien oikeaa etäisyyttä eri äänilähteiden välillä, huomasin kuuntelevani niin tarkasti ja havainnoiden, että tuskin olin koskaan videota kuvatessani ollut yhtä hereillä äänen suhteen.

2.3 Mikä tekee elokuvasta dokumentin?

Päädyin tutkimuksessa hyvin usein sen kysymyksen äärelle, mihin raja dokumentin ja fiktiivisen elokuvan välillä vedetään. Kysymykseen on mahdotonta antaa yksiselitteistä vastausta. Dokumenttielokuva ja fiktio ovat komplementaarisia, eli edellyttävät toistensa olemassaoloa. Kaikki elokuvat ovat dokumentteja: todellisuuden jäljentämistä, ja ajan kuvia. Kaikki dokumentit taas eivät ole elokuvia. Dokumentti jäljittelee todellista sosiaalishistoriallista maailmaa, fiktio taas sepitteellistä, mahdollista maailmaa. (Aaltonen 2006, 32-33.)

Lisäksi voidaan puhua ei-fiktiosta, joka tarkoittaa faktaan perustuvaa. Tällaisia voivat olla esimerkiksi taiteesta, matkailusta, ruoanlaitosta tai sisustuksesta kertovat teokset ja elämänkerrat.

Joillekin katsojille dokumenttielokuva edustaa edelleen jonkinlaista tietoa välittävää, kasvattavaa tai opettavaa elokuvamuotoa, kuten tietovideoita. Tämä juontaa juurensa väliin, eli kameran luonteeseen ja historiaan: se on ollut ennen kaikkea tieteellinen väline, mullistava tapa jäljentää todellisuutta täsmälleen sellaisena kuin se oli. Näin ollen valokuvaan ja videoon on kytkeytynyt todenperäisyyden leima, josta dokumenttielokuva tavallaan pyristelee irti edelleen (Aaltonen 2006, 29-30.)

Missä sitten kulkee raja sen suhteen, kuinka todenmukainen dokumenttielokuvan on oltava, jotta sitä voidaan kutsua dokumentiksi, eikä fiktiiviseksi elokuvaksi? Raja on aina ollut häilyvä, ihan niin kuin raja eri dokumenttielokuvatyylienkin välillä.

Dokumenttielokuva ja ei-fiktio perustuvat aina tekijän ja katsojan väliseen sanattomaan sopimukseen ja luottamukseen (Aaltonen 2006, 42). Fiktiota katsoessaan katsoja tavallaan tietää katsovansa valhetta, mutta ei-fiktio ja dokumentin kohdalla tilanne on epäselvempi, koska dokumentti esittäytyy yleensä läpinäkyväksi, ”todellisuudeksi”.

Dokumenttielokuvan tyyli vaikuttaa siihen, minkälaisia ”pelisääntöjä” teos noudattaa. Tieteellisesti painottuvassa elokuvassa säännöt voivat olla hyvinkin tiukat, kun taas taiteellisessa dokumenttielokuvassa tekijällä on enemmän vapauksia (Aaltonen 2006, 42).

On jokaisen dokumentintekijän henkilökohtainen valinta, kuinka alisteinen haluaa olla realismille. Objektivistista totuutta ei voi kuitenkaan tavoittaa. Tämä on ollut dokumenttielokuvassa keskeinen kysymys aina.

Mikä sitten tekee omasta elokuvastani dokumentin? Sanoisin, että se, etten ohjannut haastateltavieni vastauksia mihinkään suuntaan. Pääkysymykseni oli ”mitä luonto merkitsee sinulle” ja annoin henkilöiden puhua niin paljon ja juuri sillä tavalla kuin he halusivat. Esitin lisäkysymyksiä sen perusteella, mitä haastateltavat kertoivat, eivätkä kysymykseni olleet mihinkään suuntaan latautuneita. Haastatteluiden jälkeen leikkasin niistä omasta mielestäni kiinnostavia kohtia ja sijoitin niitä videolle.

Puhakan Vesikaupunkeja -elokuvaa taas voidaan pitää dokumentaarisena aineistonsa vuoksi.

”Siinä on dokumentaarinen alkuperä ja jopa dokumentaarinen viesti. Sitä ei voi sanoa siinä mielessä dokumenttielokuvaksi, että siinä on näyttelijä joka esittää minua. Se on kaikkea tätä: se on fiktiota ja se on dokumentaaria. Se on puhtaasti mielestäni vaan lyhytelokuva, ja piste. Tai essee-elokuva on toinen helppo sana, koska sillä pääsee ulos näistä dokumentaarin ja fiktion aika ahtaistakin sanamuodoista.” (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto 19.3.2019.)

Rajanveto dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan välillä on usein hankalaa ja ehkä jopa tarpeetonta. Tekijän pitää osata perustella teoksensa ja rahoittajia varten työtä on luokiteltava aina jotenkin. Genrerajoihin ei kuitenkaan kannata alistua, vaan on tavoiteltavaa uudistaa elokuvaa. (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto, 19.3.2019.)

”Elokuvan luonne on leikkivän ihmisen tila, ja se voi olla mitä tahansa. Leikit todellisuu-
della todellisuuden omin keinoin tai leikit todellisuudella fiktiivisin keinoin.” (Puhakka,
henkilökohtainen tiedonanto, 19.3.2019).

3 TYÖSKENTELYTAVAT

3.1 Intuitiivinen työskentelytapa

”Mitä enemmän on tietoa, sitä enemmän on varaa käyttää intuitiota” (Niinimaa, henkilökohtainen tiedonanto, 20.3.2019).

Omassa produktiossani intuitiivinen työskentelytapa kantoi siihen asti, että piti alkaa lyödä asioita lukkoon ja tehdä jäljestä viimeistellympää. Kamppailin vielä leikkausvaiheessa elokuvani premissin kanssa, koska esimerkiksi äänitysten osalta tallensin mitä satuin saamaan ja aloin kokeilla. Ajattelen, että dokumenttielokuvassa kannattaa jättää tilaa muutoksille ja sattumalle, eikä noudattaa orjallisesti käsikirjoitusta. Kehno käsikirjoitusvaihe kuitenkin aiheutti sen, että jouduin kaivamaan premissini esiin jo tehtyjen valintojen alta.

Lisäksi kamppailin sen kanssa, kuinka miellyttävän lopputuloksesta haluan. Voiko teos olla yhtä aikaa eripurainen ja ristiriitaisia tunteita herättävä sekä miellyttävä? Mielestäni Vesikaupunkeja-elokuvassa pysytellään miellyttävyyden puolella, mutta kuten Puhakka itsekin sanoo, joillekin se on vain meteliä ja kaaosta. Hän itse löytää äänimaailmasta rytmin, joka kuljettaa kuvalogiikassa eteenpäin. Olisiko sellaista rytmiä löytynyt, jos elokuva olisi leikattu mykkänä? Riippunee tekijöistä ja siitä, millainen työskentely kenellekin sopii.

Ajattelen, että audiovisuaalinen dissonanssi ilmaisukeinona oikeuttaa aika epämiellyttävänkin äänimaailman käyttöön. Kuitenkin viisi minuuttia tuskallista ääntä on liian paljon. Siinä mielessä äänen on oltava miellyttävää (Niinimaa, henkilökohtainen tiedonanto 20.3.2019). Käytännössä kaipasin enemmän yhteyttä kuvan ja äänen välille, mutta en oikein tiennyt kuinka sen voisi toteuttaa.

3.2 Työn jakaminen

Siinä missä Puhakan Vesikaupunkeja syntyi äärimmäisen orgaanisesti, intuitiivisesti ja simultaanisesti kaikkine elementeineen, minä tulin erottaneeksi kuvan ja äänen leikkaustyön toisistaan kokonaan. Lopulta päädyin kääntymään erään äänisuunnittelijan, Santeri Norellin puoleen, ja hän lupautui toteuttamaan äänitekniikan. Äänet toteutettiin

silti oman suunnitelmani mukaan, ja työssä käytettiin minun äänityksiäni. Haastateltavien kommentitkin pysyivät yhtä lausetta lukuun ottamatta niissä kohdissa, joihin olin ne itse alun perin sijoittanut. Olen tottunut tekemään asiat itse ja juuri niin kuin haluan, joten projektin luovuttaminen toiselle tekijälle oli äärimmäisen kiinnostavaa. Pelkäsin, että lopputuloksesta tulee aivan muuta kuin olin ajatellut, mutta toisaalta toivoin niin käyvän, koska en osannut itse edes kuvitella sellaista jälkeä, mitä osaava äänisuunnittelija voi saada aikaiseksi.

Puhakalle työn jakaminen ei sovi, vaikka omien sanojensa mukaan tietää tekevänsä huonompia elokuvia siksi, että tekee kaiken itse. Puhakan työskentelyssä suunnittelu-kuvaus- ja leikkausvaiheita ei oikeastaan edes voi erottaa toisistaan, vaan leikkausprosessi on käynnissä pään sisällä jo kuvatessa. (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto 19.3.2019.)

”Minulle ei sovi se, että ajattelisin kaiken etukäteen ja sitten menisin leikkaamaan. En mitenkään mene leikkaamaan, vaan olen leikkaustilassa jollain lailla hyvin varhaisesta vaiheesta. Ihmettelen aina joitakin tekijöitä, että miten ihmeessä he voivat tehdä mitään sillä tavalla, että menevät ja antavat materiaalin jollekin toiselle, tai menevät kauhean myöhään aloittamaan leikkaamisen. Mutta se on käsialakysymys. Minulle se on ihan mahdotonta. Mielestäni elokuva-alalla pitää jokaisen tekijäksi kasvavan ihmisen tajuta se, että ei täällä ole sellaisia sääntöjä, vaan sinä itse luot sen, että mikä on omalle taiteelliselle työllesi luontevin tapa, kaikki on mahdollista.” (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto, 19.3.2019.)

3.3 Mykkänä leikkaaminen

Valitsin audio-haastatteluiden pääkysymykseksi sen, mitä luonto merkitsee haastateltaville. Haastateltavat valikoituivat omasta tuttavapiiristäni pitkälti sen perusteella, ketkä olivat kiinnostuneita osalistumaan ja kenen kanssa aikatulut sopivat yhteen. En määrittelyt ennalta mitä haastatteluilta haluan, vaan päätin katsoa mitä tulee, ja kokeilla äänityksiä yhteen videon kanssa.

Haastattelin viittä henkilöä. Haastatteluiden sisältö yllätti monipuolisuudellaan. Koska kysymykseni oli avoin ja laaja, joku puhui yli kymmenen minuuttia sivuten vaikka mitä aiheita, joku kertoi syvällisiä pohdintojaan luonnon määrittelystä ja merkityksestä, joku lapsuuden lempipaikoista metsässä ja joku lumilautailureissuista Lappiin. Kaikkia

haastatteluita yhdisti yksi asia: luonto koettiin todella tärkeäksi ja siellä oleminen rentouttavaksi ja nautinnolliseksi, mutta luonnossa ei kuitenkaan vietetty paljoa aikaa. Syistä tuli esille ainakin oma laiskuus, kiire, kaupungin keskustassa eläminen ja luonnonrauhallisten paikkojen kaukaisuus.

Päätin keskittyä seuraaviin aiheisiin: luonnon merkitys, sen herättämät tuntemukset ja se, miksi luonnossa vietetään sen verran aikaa kuin vietetään. Koska pyrin dokumentissa alle viiden minuutin kokonaiskeston, lauseet piti valita tarkkaan ja pitää tiiviinä.

Olin valinnut videomateriaalin ja päättänyt videoiden järjestyksen jo ennen kuin lisäsin ääntä, koska se tuntui helpommalta. Yritin luoda kiinnostavuutta vaihtelemalla kuvakokojen ja etäisyyksien välillä, ja harmoniaa ja jatkuvuutta linjojen, värien ja valoisuuksien avulla. Lisäsin äänimaisemia ja puheen osia intuitiivisesti sinne tänne. Tekstien järjestelyä taas ajattelin loogisesti ja kronologisesti, niin että kokonaisuudesta olisi löydettävissä jonkinlainen punainen lanka.

Käytännössä siis leikkasin kuvat mykkänä ja äänet tulivat mukaan vasta sen jälkeen. Puhakalle mykkänä leikkaaminen ei olisi tullut kysymykseenkään. Hänellä oli leikkausvaiheessa kaikki musiikit valmiina, ja Petri Kuljuntausta sääti joitain saumakohtia vielä myöhemmin pyydetessä, kun Puhakasta tuntui ettei olemassa olevasta materiaalista löytynyt oikeanlaista.

”Minulle ainoa vaihtoehto leikata oli niin, että on sitä ääntä, että leikkaan tavallaan siihen rytmiiin. Sen pulssin kanssahan siinä eletään, että siksi se tavallaan on sellainen kuin se on. Kyllä ne on yhtä aikaa siinä oltava, siis ainakin minulle.” (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto 19.3.2019).

Puhakkaa haastateltuani olen miettinyt, miksi pelkän kuvan leikkaaminen ensin tuntui minusta aluksi helpommalta. Osaamisen puutteen lisäksi epäilen sen johtuneen siitä, että koko elokuvan premissi oli pitkään hukassa, mutta halusin saada sentään jotain lukiin, joten tein kuvat. Mykkänä leikkaaminen osoittautui ongelmalliseksi myös siksi, että kun on vähemmän ääniä, kuvat tuntuvat pidemmiltä. Ääni lisää noin kuvan nopeutta noin 30 prosenttia (Niinimaa, henkilökohtainen tiedonanto 20.3.2019).

4 ÄÄNEN JA KUVAN LIITTO

4.1 Historian näkökulma

Kuvan ja äänen suhde elokuvissa ei ole lainkaan niin yksioikoinen, kuin nykypäivän valtavirtaohjelmista voisi luulla. Ensimmäiset elokuvat tehtiin 1880-luvulla, mutta äänielokuva vasta tuli teknisesti mahdollista vasta 1920-luvulla.

Koska ensimmäiset elokuvat olivat mykkiä, leikkausilmaisun oli kehityttävä kekseliääksi. Esimerkiksi ensimmäisenä lännenelokuvana pidettävässä Edwin S. Porterin elokuvassa *The Great Train Robbery* (1903), ampuminen ilmaistaan aseensa piipusta nousevalla savulla. Kuva ilmaisee sekä ääntä että toimintaa, ja katsojalle tulee ilman ääntäkin selväksi, että ase on juuri laukaistu. (Chion 2009, 4-5.)

Kun jotain tapahtuu kuvassa, mutta ei äänessä, se jää helposti huomaamatta. Tämän vuoksi ensimmäisissä fiktiivisissä elokuvissa, välillä 1910-1915, kun elokuvat olivat vielä mykkiä, näyttelijät näyttelivät puhumista jopa enemmän kuin he olisivat äänellisessä elokuvassa puhuneet (Chion 2009, 4).

On väitetty, että leikkausilmaisun kehitys loppui äänielokuvan syntyyn (Kivi & Pirilä 2008). Äänielokuvan mahdollistuttua useat elokuvaohjaajat olivatkin epäluuloisia ja skeptisiä. Esimerkiksi vuonna 1920 joukko venäläisiä elokuvaohjaajia julkaisi manifestin, jossa vaadittiin, että ääntä pitäisi käyttää kontrapunktisesti eli vastakkainasettelussa suhteessa kuvaan, eikä vain selittämään kuvan sisältöä. Ohjaajat olivat huolissaan elokuvan tulevaisuudesta, mutta uutena innovaationa äänielokuva kuitenkin valtasi nopeasti markkinat. (Kivi 2012, 214)

Nykyään kuvaa ja ääntä käytetään enimmäkseen niin, että ne tukevat toisiaan tarinankerronnassa. Ääni luo elokuvaan jatkuvuutta. Leikkausopas *Elävä kuva – elävä ääni* (Kivi & Pirilä 2008) äänen jatkuvuudesta kerrotaan näin:

”Äänen ja kuvan vastaavuudesta muodostuu yhteinen kokonaisuus eli otostila. (...) Ääni sitoo otoskollaasin, ja päällekkäisiä äänikerroksia käyttäen luodaan laaja ääniympäristö, johon kuvajoukot ja kohtaukset sijoitetaan. Koska tavoitteena on yhtenäisen ääni- ja kuvaillusion luominen, tulisi äänen rakenteen ja muodon olla kuvan kanssa yhtenevä tai sitten ilmaisullisen jännitteinen – jokus jopa kontrastinen.”

Yhtenevästä, kuvan sisältöä selittävästä äänestä tuli enemmän sääntö kuin poikkeus, ja kontrapunktisesta äänenkäytöstä marginaalista.

4.2 Audiovisuaalinen dissonanssi ilmaisukeinona

Aloitin Sanoja ja tekoja -dokumenttielokuvan tekemisen syksyllä 2018. Kuvamateriaalit on kuvattu alun perin toiseen, vielä keskeneräiseen dokumenttielokuvaan kesällä ja syksyllä 2018. Halusin tehdä lyhyen dokumentin, ja sen hetkisten huonojen kuvausmahdollisuuksien takia päätin käyttää jo olemassa olevaa materiaalia. Keräsin kollaasimaisesti joitain lempivideoitani, jotka syystä tai toisesta tuntuivat inspiroivilta. Kaikki videot kuvasivat luontoa. Keksinkin, että voisin äänittää haastatteluita samasta aiheesta ja yrittää tehdä kokonaisuudesta kiinnostavan äänen ja kuvan ristiriidalla.

Päätin lähteä hakemaan mahdollisimman suurta kontrastia: rauhallisia, tunnelmaltaan pysähtyneitä ja mahdollisimman kauniita luontokuvia, sekä mahdollisimman kaoottista ja kiireistä äänimaisemaa. Aloitin äänityön kaupunkiympäristön äänittämisellä. Etsin ruuhkaisia paikkoja ja aikoja ja äänitin kaikenlaista: autojen ja mopojen kiihdytysääniä, askel-ia, polkupyöriä, liikennevaloja, ihmishälinää markkinoilla ja kaupan liukuovien narinaa. Kuvittelin saaneeni kaoottisia maisemia, mutta leikkauspöydällä huomasin, että kiireisimmätkin kadunänet muuttuivat miellyttäväksi, tasaiseksi äänimatoksi videoiden kanssa. Vasta useilla päällekkäisillä ääniraidoilla sain haluamaani kaoottisuutta.

Vesikaupunkeja-elokuvan äänimaailma on mielestäni mukaansatempaavan rytmikäs, kiehtova ja osittain myös painostava. Äänimaailma rytmittää kuvia ja päinvastoin. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa lentokone lentää ensin metsän päällä ja sitten järven tai meren päällä, ääni muuttuu juuri samalla hetkellä kun lentokone ylittää metsän ja veden rajan, ja sitoo näin toisiinsa kuulumattomat äänen ja kuvan yhteen. Kyseinen hetki on lempikohtani elokuvassa, ja ajattelin heti, että haluan käyttää samanlaista efektiä omassa elokuvassani.



Kuva 3. Kuva lentokonekohtauksesta elokuvasta Vesikaupunkeja.

”On paljon ihmisiä, jotka eivät kuule sitä. Se on ihan millintarkka, ja minusta aivan upea kohta. Se on siinä uneenputoamisessa, ja se jyskytys, joka siinä on, on aivan kompakti. Juuri näin se teos on syntynyt: Petri ei ole tehnyt sitä jälkikäteen, vaan se on ollut siellä jossakin äänisequenssissä ja mä olen tajunnut, että tohon se menee. Ja siitä se pulssi syntyy, se on montaasin taidetta minulle. Kohta on siellä aika alkupuolella, mikä pitäisi olla myös osa elokuvan lukuohjetta dramaturgisessa mielessä, että tämä on tällainen sukellus – nyt olemme unessa. Tuollaiset ovat ihania asioita ja sitä leikkaamisen iloa, sitä psykofyysistä kokonaisuutta, että miten niitä löytää ja miten niistä syntyy sellainen orgaaninen teos, joka ei pelaa informaatiolla, vaan jollakin muulla tasolla.” (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto, 19.3.2019.)

Samanlaisen efektin aikaansaaminen oli minulle vaikeaa kahdesta syystä: kuvani ovat pääasiassa staattisia ja äänivalikoimani ei ollut riittävän monipuolinen. Minulla ei ollut tarpeeksi erilaisia teräviä ääniä, enkä osannut rakentaa niitä musiikinteko-ohjelmillaan. Haaveilin erilaisista urbaanin ympäristön kolahduksista ja hurinoista, mutta tois-taiseksi minulla oli vain liikennevalojen nakutuksen ja piippauksen rytmejä. Piti palata taas äänittämään.

4.3 Dissonanssi ei ollutkaan dissonanssi

Vesikaupunkeja-elokuvassa audiovisuaalinen dissonanssi ei tekijälleen itseasiassa ole dissonanssi lainkaan.

”Koin Kuljuntaustan Petrin musiikit tai äänimaisemat niin, että tähän vastaa ihan yks yhteen minun tilakokemustani. Ikään kuin kuulin Petrin nauhoituksissa ja sämpläyksissä sen, mitä näen ja koen. Tavallaan pariuduin hänen ajattelunsa kanssa ja mietin, että tämä on just se. Se oli minun kannaltani tällainen match, että täällä tämä tapahtuu. Eli se dissonanssi ei minulle käytännössä ole dissonanssi, vaan se on ikään kuin samankaltaisuutta, mutta keino on toinen. Ja koska kyse on unirakenteesta tällaisena dramaturgisena konstellaationa, niin ajan, paikan ja realismin lakeja ei tarvitse noudattaa, enkä halunnut noudattaa, vaan nimenomaan sisäisen ja ulkoisen tilan vuoropuhelua minun kokemana, koska tämä Kari Ketosen näyttelemä henkilö, sehän olen minä. Olen siirtänyt omat kokemukseni siihen, ja siksi katsojan paikalta, kuuntelijan paikalta siinä on dissonanssi, mutta mulle se ehdottomasti ei ole dissonanssi.” (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto 19.3.2019.)

Eli siinä missä itse hain äänen ja kuvan erottamisella ristiriitaa, Puhakka hakikin mahdollisimman aitoa tunnelmaa, eli käytännössä realismia suhteessa elokuvan tavoitteeseen, eli unenomaisen, psykofyysisen ja tilafobisen tunnetilan tutkimiseen ja konkretisoimiseen. Käytimme siis audiovisuaalista dissonanssia aivan eri tavalla. Tämä oli aika hulvatonta todeta, ottaen huomioon, että käytin paljon aikaa siihen, että löytäisin tutkimukseeni vertailukohtaksi elokuvan, jossa audiovisuaalista dissonanssia käytetään samalla tavalla kuin omassa elokuvassani.

Puhakalle audiovisuaalinen dissonanssi on ihan tavallinen elokuvallinen keino, joka voi nimenomaan keinona kuulua minkälaiseen elokuvaan tahansa, eikä siitä saa antaa liian marginaalista kuvaa. Vesikaupunkeja tosin on aika ääriesimerkki dissonanssin käytöstä. (Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto 19.3.2019.)

Audiovisuaalinen dissonanssi voi olla samaistuttavaa tai eriyttävää. Samaistuttavassa dissonanssissa ristiriidalla vahvistetaan sanomaa, eriyttävällä rikotaan sitä.

5 ÄÄNI LEIKKAUSTYÖSSÄ

5.1 Asynkronismi

Etsiessäni elokuvia ja dokumenttielokuvia, joissa toteutuu audiovisuaalinen dissonanssi, etsin huomaamattani ääripäitä tai hyvin räikeitä esimerkkejä. Vasta syvemmillä tarkastelulla totesin, että dissonanssia esiintyy, mutta sitä voi olla vaikeaa havaita. Esimerkkinä tästä voisi mainita äänen ja kuvan asynkronismin, jossa ääni kuuluu eri aikaan kuin äänen lähde näkyy. Näin tapahtuu myös Vesikaupunkeja-elokuvassa. Elokuvan alussa nähdään synkkä, harmaa kohtaus, jossa lentokone lentää taivaalla. Samaan aikaan kuullaan heinäsiirkojen sivitystä, linnunlaulua sekä rauhallista, mutta pahaenteistä score-musiikkia. Seuraavaksi kuvaan ilmestyy henkilö. Pian lentokone katoaa ja henkilön taustalla välkkyvät musteläikiltä muistuttavia abstrakteja kuvioita. Kuviot vaihtuvat pyöreään muotoon, jonka keskeltä katsoo silmä. Vasta tässä kohdassa kuulemme ensimmäistä kertaa tunnistettavaa taivaalla lentävän lentokoneen ääntä.

Asynkronismilla äänille voidaan luoda enemmän merkitystä. Esimerkiksi uuden äänen yhdistyessä lähikuvaan, jossa ei näy miljöötä, äänen lähde herättää katsojassa uteliaisuutta ja odottavaa jännitystä. Kun äänen lähde lopulta paljastuu, katsoja ei enää tyydykään muodostamaan kuvan ja äänen synkronista yhteyttä yksinkertaisimman kaavan mukaan, vaan hakee äänelle enemmänkin merkityksellisyyttä. (Kivi 2012, 215.)



Kuva 4. Vesikaupunkeja-elokuvan kohtaus, jossa on asynkronista ääntä.

5.2 Diegeettinen ja ei-diegeettinen ääni

Äänet voidaan jakaa diegeettisiin ja ei-diegeettisiin. Diegeettisten äänet ovat sellaisia, jotka elokuvan henkilöt voisivat kuulla: lattian narina, puhe, lintujen laulu, ja niin edelleen. Äänen lähde on havaittavissa, ymmärrettävissä ja rationaalisesti selitettävissä. (Kivi 2012, 209.) Diegeettisen äänen tehtävä on ikään kuin tehdä näkyvä todelliseksi ja vahvistaa kuvan luomaa mielikuvaa, hahmottaa tilaa ja ympäristöä katsojalle sekä esimerkiksi luoda maahan putoavalle esineelle paino. Tällaista ääniefektien käyttöä kutsutaan nimellä "audio rendering". (Chion 2009, 237-239.)

Diegeettistä ääntä voidaan käyttää myös eriyttynä alkuperäisestä kohtauksesta, jolloin sen tehtävä on tuoda mieleen aiempi kohtaus, vaikka kuvassa pysytelläänkin nykyisyydessä (Kivi 2012, 209). Esimerkki tällaisesta eriytetystä äänestä voisi olla vaikka kohtaus, jossa aiemmin auto-onnettomuuteen joutunut henkilö ajaa autoa ja muistot onnettomuudesta vyöryvät hänen mieleensä. Eriytetyllä äänellä samaan kohtaukseen saadaan ikään kuin kaksi aikajanaa, joista katsoja-kuulija pystyy kuitenkin muodostamaan loogisen kokonaisuuden.

Ei-diegeettiset äänet ovat niitä, jotka ovat vasta elokuvan katsojan kuultavissa, esimerkiksi lisätty musiikki tai kertojan ääni (Kivi 2012, 214). Ei-diegeettinen musiikki voi toimia sekä kuvan sisällön merkityksen vahvistajana, että sitä vastaan (Kivi 2012, 215). Esimerkiksi kauhuelokuvissa äänimaailmalla rakennetaan uhkaavaa tunnelmaa jo paljon ennen kuin jotain pahaa tapahtuu. Äänitehosteet, mukaan lukien musiikki, luovat elokuvaan ajallista jatkumoa. Leikkauksessa äänikerronta on toisaalta kuvallisten elementtien peruskerrontaa väljempää ja kerroksellisempaa, toisaalta kerrontaelementtejä sitovampaa (Kivi & Pirilä, 2008).

Voisi sanoa, että tavallisesti ääni ja kuva kertovat samaa tarinaa. Audiovisuaalisella dissonanssilla tätä voidaan murtaa monella tapaa. Yksi hyvä esimerkki sekä audiovisuaalisesta dissonanssista että äänen ei-diegeettisestä käytöstä on Elsa Trzaskan lyhytelokuva Asteri (2013). Siinä ääni ja kuva kertovat samasta aiheesta, mutta ääni vain tietystä näkökulmasta ja eri ajasta. Asterissa ei kuulla melkein lainkaan kuviin kuuluvia ääniä, vaan ainoastaan toisen päähenkilön voice over, kun hän juttelee ääneen mietteitään ja kertoo menneistä tapahtumista, joita ei nähdä kuvissa. Myös äänitehosteet liittyvät puheeseen ja muistoihin, vaikka kuvakerronta pysyttelee elokuvan luoman todellisuuden nykyhetkessä. Asterissa dissonanssia luovat siis paitsi kuva ja ääni, myös aika. Dissonanssilla saadaan aikaan kokonaisuus, jossa on ikään kuin monta päällekkäistä tarinaa.

Sekä Vesikaupunkeja että produktioni Sanoja ja tekoja käyttävät pääasiassa ei-diegeettistä ääntä. Vesikaupunkeja-elokuvassa on jonkin verran diegeettisiä ääniä, joita käytetään asynkronisesti.

5.3 Katsoja luo diegeettiä assosioimalla

Yritän elokuvassani korostaa äänen ja kuvan yhteyttä esimerkiksi siten, että kun kuva on täysi, eli siinä on paljon yksityiskohtia, myös ääni on täysi, eli siitäkin löytyy erilaisia kerroksia ja yksityiskohtia. Äänimaailma tarvitsee vaihtelua, jotta se pysyy kiinnostavana. Päätimme äänisuunnittelijani kanssa, että sijoitamme kiireellisemmät äänimaisemat sellaisiin kuviin, joissa tapahtuu muutenkin paljon. Tapahtuma voi olla liikettä, ahdas somitelma, paljon erilaisia etäisyyksiä, tai jotain muuta. Vastaavasti rauhalliset kuvat, esimerkiksi laaja maisema tyynistä järvestä kesäiltana, saavat rauhallisemman äänen. Liian kiireinen ääni saattaa tavallaan pilata hyvin seesteistä kuvaa.

Kohtauksia voidaan rakentaa niin, että katsoja-kuulija luo itse diegeettiä assosioimalla. Hyödynnän tätäkin keinoa, jotta kuvalle ja äänelle syntyisi enemmän yhteyttä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa nähdään rauhallinen järvimaisema ja kuullaan liikennevalojen piippausta, liikennevalojen äänestä voi syntyä katsojalle assosiaatio kuikan ääntelystä, koska yhdistämme kuikan laulun helposti järvimaisemaan. Samoin kohtauksessa, jossa leppäkerttu kiipeää niittyohdakkeen vartta pitkin, konemaisen ruksutuksen voi assosoida kuuluvaksi leppäkertusta, ikään kuin leppäkerttu olisi kone. Erääseen kohtaukseen, jossa kuvataan järven pintaa sateella, rakensimme ropisevan, mutta metallimaisesti kai-kuvan, teolliselta kuulostavan äänen.



Kuva 5. Sanoja ja tekoja-elokuvan kohtauksessa nähdään kukassa kiipeävä leppäkerttu, mutta kuullaan koneen ruksutusta.

Oleellinen kysymys on, laitetaanko kuva ja ääni riitelemään vai flirttailemaan keskenään. Ajattelin ensin, että haluan käyttää mahdollisimman kontrapunktista ilmaisua, koska uskoin sen palvelevan dissonanssia ja näin ollen myös premissiäni paremmin, mutta sitten totesin flirttailevan, vuorovaikutteisemmän tyylin miellyttävämmäksi. Näin ristiriitaisuus on hienovaraisempaa, mutta edelleen olemassa, ja ehkä jopa paremmin huomattavissa, kun ääni ja kuva kommunikoivat, vaikka ovatkin ristiriidassa.

Tällaisia asioita pohdimme äänisuunnittelijani Santeri Norellin kanssa sekä ennen kuin hän aloitti äänityöt, että äänistudiossa istuessamme. Keskusteluiden aikana viimeistään

vakuutuin siitä, että avun hankkiminen äänityöhön oli hyvä päätös. Yksin tehdessäni osaamisen puute olisi rajoittanut liikaa toteutusta.

Norellin kanssa työskentely sujui käytännössä niin, että sovimme muutaman tapaamiskerran. Ensimmäisellä tapaamisella toimitin Norellille äänitteeni, kerroin visiostani ja ideoimme toteutusta yhdessä. Seuraavalla kerralla katsoimme, mitä Norell oli saanut äänistudiossa aikaan ja jatkoimme siitä, ja viimeisessä tapaamisessa lyötiin lukkoon miksaus. Koen, että noudatimme hyvin visiotani ja olin ohjaajana se, joka teki päätökset viime kädessä.

Käytännössä äänsuunnittelija siis vastasi vain teknisestä toteutuksesta. Olimme työskennelleet yhdessä aiemminkin, joten kommunikaatio sujui odotetusti hyvin. Varasin tapaamisiin aina kokonaisen työpäivän, joten ehdin itsekkin viettää aikaa äänistudiossa ja oppia vähän äänien rakentamisesta.

5.4 Kognitiivinen dissonanssi

Sellaisissakin kokonaisuuksissa, joissa ääni ja kuva eivät selvästikään kuulu yhteen, katsoja-kuulijan mieli pyrkii luomaan osista yhtenäisen kokonaisuuden. Näin ollen, vaikka kuulemme ikkunan rikkoutuvan näkemättä sitä, ja minuuttia myöhemmin näemme ikkunan särkyvän ihan erilaisen äänimaailman vallitessa, muodostamme siitä mielessämme ehjän kokonaisuuden.

Samalla tavoin ihminen pyrkii aina näkemään jatkuvuutta ajatustensa ja tekojensa välillä – silloinkin kun ne ovat ristiriidassa. Kognitiivinen dissonanssi on kaikkia säännöllisesti koskeva, luonnollinen psykologinen ilmiö (Mäkelä 2018). Sisäinen ristiriita aiheuttaa psyykkistä epämukavuutta, josta ihminen luontaisesti haluaa päästä eroon. Epämukavuuden poistamiseksi henkilö voi joko muuttaa käytöstään, muuttaa asennettaan, tai luoda uusia kognitioita. Tällainen uusi kognitio voi olla esimerkiksi jonkin uuden perustelun keksiminen. Esimerkiksi tupakoitsija voi ajatella, että seuraavien kuukausien aikana töissä tulee olemaan niin raskasta, ettei ole fiksum rasittaa itseään tupakoinnin lopettamisen aiheuttamalla stressillä juuri nyt, ja antaa itselleen näin oikeutuksen jatkaa tupakointia. Tätä kutsutaan sosiaalipsykologi Leon Festingerin teorian mukaan kognitiiviseksi dissonanssiksi eli tiedolliseksi ristiriidaksi. (Konttinen 2014, 25.)

Kognitiivista dissonanssia voi löytää myös elokuvani sisällössä. Puhujat toteavat, että nauttivat suuresti luonnossa oleskelusta, ja että heidän ”pitäisi päästä luonnon ääreen

enemmän”, mutta eivät ehdi tai voi, esimerkiksi koska asuvat kaupungin keskustassa, elämä on kiireistä tai koska eivät pidä lenkkeilystä. Toisaalta ainakin yksi haastateltava tunnusti olevansa laiska ja pysyttelevänsä mielummin kaupungissa, koska on niin tottunut siihen. Kaikki haastattelut äänittäneenä ja useaan kertaan kuunnelleena uskon, että jokaisen kohdalla kyse on enimmäkseen omasta viitseliäisyydestä, eli puhujilla saattaa mielestäni ilmetä kognitiivista dissonanssia sen suhteen, miksi he eivät oleskele luonnossa enemmän.

Näytettyäni raakaversiota muutamille ihmisille, suurin osa on havainnut ristiriitaa ihmisten puheissa ja teoissa ja ajatellut henkilöiden jopa valehtelevan tai kaunisteleavan totuutta, ehkä sen perusteella, mitä he ovat kuvitelleet minun haastattelijana haluavan kuulla. Tämä problematiikka on aina dokumentaarisessa työssä läsnä.

6 PÄÄTELMÄT

6.1 Vastaanottaja määrittää dissonanssin

Äänistudiossa valintoja tehdessä, tätä tutkimusta kirjoittaessa ja Puhakan haastattelua tulkitessa koko dissonanssin käsite alkoi muuttua häilyvämmäksi. Dissonanssi ei olekaan mikään radikaali tai harvinainen ilmaisukeino, vaan aivan tavallinen elokuvan tekemisen työkalu. Audiovisuaalisella dissonanssilla voidaan saada aikaan vaikka mitä: häiritsevää, uhkaavaa tai pelottavaa ristiriitaisuutta, hassuja assosiaatioita, koomisia yhdistelmiä tai vaikka psykedeelisiä aistiharhaisuuden vaikutelmia. Riippuu täysin siitä, miten työkalua käytetään.

Oli yllättävää, että Vesikaupunkeja-elokuvassa audiovisuaalinen dissonanssi ei ollut Puhakalle dissonanssi lainkaan. Katsojalle äänen ja kuvan käyttö näyttäytyy kuitenkin dissonanssina, joten tämä osoittaa, että oikeastaan vasta katsoja määrittelee dissonanssin.

6.2 Leikkivän ihmisen tila

Tekoprosessien vertailussa isoimmaksi yhteneväisyydeksi nousi intuitiivinen työskentelytapa. Mielestäni intuitiivinen ote liittyy vahvasti Puhakan sanoihin: "...mielestäni elokuvan luonne on leikkivän ihmisen tila, ja se voi olla mitä tahansa. Leikit todellisuudella todellisuuden omin keinoin tai leikit todellisuudella fiktiivisin keinoin".

Samaistun siihen, että intuitiivinen työskentely vaatii jonkinlaisen leikkisän, kokeilevan otteen, jota pitää kuunnella niin, ettei anna liiallisen järjelyn tulla tielle. Pääsin produktiota tehdessäni sellaiseen työskentelytilaan, ja sain koko prosessista paljon uskallusta seurata sitä tekemisen tapaa jakossakin. Totta kai teosta pitää katsoa myös kriittisesti ja järjeillen, mutta niin ei tarvitse tehdä koko ajan.

Produktiostani tuli hieman erilainen kuin aluksi ajattelin, koska siitä tuli parempi. Parannus on seurausta siitä, että sain äänien toteutukseen apua. Enkä saanut apua ainoastaan tekniseen toteutukseen, vaan työn jakaminen aiheutti tarpeellista ja hedelmällistä kyseenalaistamista ideoitani ja valintojani kohtaan, ja sen seurauksena lopputulos on kaikin puolin harkitumpi. Vaikka koen olevani Puhakan tavoin aika itsenäinen tekijä, niin äänisuunnittelijan kanssa työskentely muistutti, että kun on enemmän silmiä ja korvia,

löytyy myös enemmän näkökulmia ja ratkaisuehdotuksia. Tässä kohtaa on tietysti oleellista, että kommunikaatio ja muut yhteistyötaidot sujuvat, ja että uskaltaa ohjaajana pitää kiinni visiostaan – sopivassa määrin.

Toivoin opinnäytetyöprosessin alussa, että tutkimuksen ja produktion tekeminen auttaisivat oman käsialan vahvistumisessa, ja koen niin tapahtuneen. Uskalsin tehdä muutoksia ja päätöksiä, mutta myös pyytää ja vastaanottaa apua. Sain Puhakalta kannustusta seurata omaa polkuani ja visiotani liikoja pelkäämättä, ja minulla on inspiroitunut ja motivoitunut tunne tulevaisuudesta ja itsestäni elokuvien tekemisen parissa sekä media-alalla ylipäätään.

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa : dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. LIKE Kustannus. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.
- Chinon, M. 2009. Film, a sound art. USA: Columbia University Press.
- Eino Ruutsalo, AV-arkki. <http://www.av-arkki.fi/taiteilijat/eino-ruutsalo/>
- Jaana Puhakka, henkilökohtainen tiedonanto. Puhelinhaastattelu 19.3.2019.
- Kivi, E. 2012. Kuinka kuvat puhuvat – elokuvaäänen pidempi oppimäärä. Helsinki: Books on Demand GmbH.
- Kivi, E. & Pirilä, K. 2008. Leikkaus: Elävä kuva – elävä ääni. Keuruu: Like Kustannus Oy.
- Koivumäki, A. 2006. Äänipää, elokuvaäänen jälkikäsitteily, miksaus. TAMK. Viitattu 9.5.2019. http://www.aanipaa.tamk.fi/eloku_3.htm#mozTocId461686
- Konttinen, V. 2014. Audiovisuaalinen dissonanssi – Äänen ja kuvan ristiriidat dokumenttielokuvassa. Opinnäytetyö. Viestinnän koulutusohjelma. Joensuu: Karelia ammattikorkeakoulu. Viitattu 3.3.2019. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/81480/Konttinen_Venla.pdf?sequence=1&isAllowed=y&fbclid=IwAR019YoO-Vy36CGaYwe6rEKaKnTVNVavApN7VrdbjG-kixmG3XQlwbawh60Q
- Mika Niinimaa, henkilökohtainen tiedonanto 20.3.2019.
- Mitä tarkoittaa 'kognitiivinen'? Kielitohtori.fi kielenhuoltoon liittyvä kysymys, viitattu 17.4.2019 <http://www.kielitohtori.fi/suomen-kielenhuollon-kysymys/mit%C3%A4-tarkoittaa-sana-kognitiivinen>
- Mäkelä, A 2018. Kognitiivinen dissonanssi voi johtaa riippuvuuteen. Tutka 15.2.2018. Viitattu 17.4.2019 <https://tutka.pro/hyvinvointi/kognitiivinen-dissonanssi-voi-johtaa-riippuvuuteen/>
- Trzaska, E. 2013. Asteri. TAMK. <https://vimeo.com/65143695>
- Suomen elokuvasäätiö, Vesikaupunkeja. Viitattu 10.4.2019. https://ses.fi/elokuvat/elokuva/?tx_browser_pi1%5BshowUid%5D=14&cHash=32aadf5930e8791f6283742bb43d7bbf
- Puhakka, J. 2009. Vesikaupunkeja. Kuvani Ky.
- Vilmusenaho, S. 5.5.2011. Musiikin käyttö elokuvassa. Aalto University wiki. Viitattu 17.4.2019. <https://wiki.aalto.fi/pages/viewpage.action?pageId=573785>
- Yleinen teologia, uskontotiede: Uskontopsykologia, 5.3. Analyttisen psykologian näkemys psyyken rakenteesta. Helsingin yliopisto. Viitattu 3.5.2019. http://www.helsinki.fi/teol/kursit/usk/03a_analyttisen.shtml

Jaana Puhakan haastattelu

(Haastattelu on toteutettu puhelimitse, äänitetty ja litteroitu. Tekstiä on siistitty hieman luettavuuden parantamiseksi.)

- Mikä on elokuvan premissi?

- Luulen että siinä on tavallaan jopa aika suorakin tämmöinen – sanon nyt tyhmän sanan - mutta jonkinlainen psykoanalyttinen kokemus taustalla, siis minulla henkilökohtaisessa elämässä. Olin käynyt analyysissa - ihan klassisessa freudilaistyypisessä psykoanalyysissä muutama vuosi ennen kuin rupesin tuota leffaa tekemään, ja minulle tuli tämä ehkä jonkinlaisesta jungilaisuudesta lähtevä varjon tematiikka. Jotenkin mietin, että mikä tämä varjon käsite on, kun puhutaan arkkityypeistä. Varjon käsite oli sitten jotenkin siinä, ja mietin siellä oman analyysinkin aikaan, että mitä se varjo tarkoittaa tällaisessa analyttisessä kontekstissa. En edelleenkään sitä tiedä, enkä tiennyt varmaan silloinkaan, enkä nytkään, mutta se jotenkin liittyi siihen, että minulla oli hyvin selkeä olo tilallisen kokemuksen purkamisesta. Tilallinen kokemus arkkitehtonisena, arkkitehtoninen tila subjektina. Se on ehkä se sellainen lyhyt premissi.

Olen jostain syystä aina kokenut tilat hirveän psykofyysisinä, siis arkkitehtoniset tilat. Tämän ensimmäinen nimi oli "taloja, unia", koska talohan on klassinen minän symboli monissakin tulkintamodeissa. Olin aina kokenut talot suljettuna tilana ja toisaalta taas kaupungin tavallaan avoimena talojen konstruoimana tilana. Olin kokenut ne molemmat hyvin voimakkaina tilakokemuksina, reagoin aina tilaan, ja aina lapsesta lähtien ihmettelin, että miksi reagoin tiloihin näin voimakkaasti. Tällaisia klassisia suljettu - avoin tila - ahdistava tila - pelottava tila - vapauttava tila, siis nimenomaan rakennusten kautta, ja rupesin näkemään rakennuksissa hahmoja. Taustaidea oli tämäntyyppinen, plus että se todellakin liittyi minun omaan psyykerakenteeseeni. Se ehkä lyhyesti.

- Kun tässä elokuvassa käytetään audiovisuaalista dissonanssia, eli kuvan ja äänen erottamista toisistaan, niin miten se edistää sen premissin toteutumista?

- Jaa-a. Tekijän positiostahan se on, koska tavallaan koko elokuvahan, jos lähdet varjon ideasta niin ikään kuin se dissonanssihan on siinä, että se varjon idea on ollut ikään kuin

se vieras, siinä ihmisen sielussa, että se on se joku toinen. Sen takia tämä nuken hahmo on siinä toisena, ja se on osa tällaista dissonanssi-metaforaa, mikä kulkee tietenkin sen kaiken, koko teoksen läpi. Ihan ensimmäinen pyrkimys konkretiaan oli se, että haluan, että ensinnäkään elokuvassa ei sanota mitään, ei puhuta mitään, ei käytetä sanoja. Silloin se, että mikä on tilakokemus, miten pääsen tilakokemukseen kiinni... Niin koin Kuljuntaustan Petrin musiikit, tai äänimaisemat – hänellähän on sellainen ihan oma käsiälänsä, siis hyvin jännä äänitaiteilija – ja jostain syystä sitten intuitiivisesti hakeuduin, ja tajusin, että koin sen auditiivisen äänimaiseman, mitä hän rakentelee nimenomaan kaupunkitiloista ja sämpläilee niistä ihan omiaan, niin tajusin että tähän vastaa ihan yks yhteen minun tilakokemustani. Ikään kuin kuulin Petrin nauhoituksissa ja sämpläyksissä sen, mitä näen ja koen. Ja tavallaan pariuduin hänen ajattelunsa kanssa ja totesin, että hei, eihän tämä ole tottakaan, tähän on niin kuin just se. Ja se oli minun kannaltani tällainen match, että täällä tämä tapahtuu.

Eli se dissonanssi ei minulle käytännössä ole dissonanssi, vaan se on ikään kuin samankaltaisuutta, mutta keino on toinen. Ja koska kyse on unirakenteesta, tällaisena dramaturgisena konstallaationa, niin ajan ja paikan ja realismin lakeja ei tarvitse noudattaa, enkä halunnut noudattaa, vaan nimenomaan sisäisen ja ulkoisen tilan vuoropuhelua minun kokemana, koska Kari Ketosen näyttelemä henkilö, sehän olen minä. Tietenkin, olen vain siirtänyt omat kokemukseni siihen. Katsojan paikalta, kuuntelijan paikalta siinä on dissonanssi, tai kuka tahansa voi analysoida, että siinä on dissonanssi, mutta minulle se ehdottomasti ei ole dissonanssi. Ymmärrän kysymyksen, noinkin se tietenkin pitää asettaa.

- Miten tekoprosessi käytännössä eteni? Missä järjestyksessä asiat tapahtuivat?

- Ihan tuotannollisesti vai pelkästään taiteellisesti?

- Sekä että, ideasta alkaen. Esimerkiksi ennen kuin löytyi sitten tämä audio-puoli, niin oliko kuvattuna mitään, vai tuliko siitä audio-puolesta koko ajatus tuohon?

- Aika lailla yhtä aikaa. Kun ajattelen filmografisesti omaa polkuani, siis tekijyyden polkua, niin nuo teemathan on tietyllä tavalla olleet pitkään. Minua aina johtaa jokin, edellinen työ oli sellainen kuin "Talouselämäni" ja sitten tämä "Ihmema", joka on tavallaan nyt viimeisin, mutta jos puhutaan tällaisista varhaisemmista, niin Ihmema on tavallaan ollut vaan yksi vaihe, se on tietyllä tapaa erilaisia mutaatioita tästä suomalaisen yhteiskunnan

kokemuksesta. Se on valtion ja yksilön välisistä kuiluista tai kohtaamisista erilaisia tulintoja, ja se on jotenkin se, mikä minulla kulkee mukana erilaisissa töissä. Se on jännää, miten tekijöillä on tietty maailma tai maailmankuva, joka sitten purskahtelee pikkuisen eri tyypisissä teoksissa ulos. Eli kaiken tämän psykoherhöilyn taustalla on tietty ajatus, joka ehkä voidaan tyypistää tämmöiseen, että talot ovat kuviamme. Eli sijoitan sen oman psykopörräykseni kuitenkin tähän suomalaisuuteen, että miten Suomessa on rakennettu julkista tilaa. Siinä on tavallaan suomalaisen arkkitehtuurin historiaa. Tietyllä tavalla piilotettuna, tietyllä tavalla avoimena, riippuu paljon katsojasta, että miten se bongaa tai ajattelee. Tilakokemus ja arkkitehtuurihan on tietenkin sitä, mutta se, miksi tiettyinä aikoina rakennetaan tietyllä tavalla, on minusta suhteessa yhteiskunnan kehitysvaiheisiin. Sen takia siellä on funkkiksella tietynlaisia paikkoja, ikään kuin jonkinlaista kansallista nousua tai itsetuntoa kuvaavan vaiheen rakennuksia, koska se on minun mielestä sellainen tosiasia, mitä voi sitten arkkitehtuurin historiasta bongata, ihan kirjallistenkin tutkimusten pohjalta, että miksi rakennetaan valkoisia rakennuksia tiettyinä aikakautena, mitä heijastaa betoniarkkitehtuuri, värien harmaantuminen, beessi...

Kun ajattelen omaa nuoruuttani, tätä 70-80 -luvun vaihdetta, niin kamalaa, kun kaikki oli joko vaaleanharmaata betonia tai sitten alkaa tulla sellaista omituista beessiä. Kaikki rakennukset ovat sellaista, se värimaailma tuntuu siltä, että se kaatuu päälle ja ahdistaa minua. Tällä rakennustavallahan on jotain tekemistä ideologisessa mielessä tämän valtion, Suomen tasavallan vaiheisiin, sen suhteessa kansalaisiinsa ja jopa demokratiaan. Jotenkin näin tällaisia omia huurujani siellä, se lähti tämän tyypisistä pohdinnoista.

Minulla on aina tällainen intellektuaalinen lähestymistapa, joka on niin sanotusti se makro-taso, eli koen tulkitsevani yhteiskuntaa, ja en tavallaan sellaisia aktualiteetteja, vaan pitkiä linjoja, jotka ovat tietyllä tavalla jonkinlaisessa pitkässä historiallistyyppisessä aikajatkumossa, ja sitten jotenkin omaa paikkaani, omaa tapaani katsoa, olla sitten suhteessa siihen todellisuuteen tai niihin todellisuuksiin mitä ympärilläni koen. Eli se lähtöidea, se on aina tietyllä tavalla aika tällainen abstraktio. Lähden abstraktiosta liikkeelle, mutta sitten pala kerrallaan, koska se vaatii sen, että minun täytyy olla itse jollakin tavalla liikutettu jostakin teemasta, et miksi jokin asia kiehtoo, ahdistaa, miksi tämä satuttaa minua, miksi tämä jäytää mieltä. Niin siitä se jotenkin lähtee, ja lähden purkamaan sitä.

Edellinen työ käsitteli myös minun henkilökohtaista elämääni, siinä olin ihan kasvoillani, niin nyt halusin tämän psyykepuolen. Tuntui, että sitä pitää lähestyä sanattomasti, koska ne arkkitehtoniset tilat, jotka olivat minulle arkistomateriaalien kautta tulleet, niin minulla oli niistä ihan selkeä käsitys, että mitä kuvia, koska olen niin paljon tehnyt sitä arkisto-

researchia muutenkin. Se lähti tiettyjen kuvien pohjalta, siinä on sellaisia muutamia kohtia, missä rakennetaan esimerkiksi tuonne Helsinkiin sellaista isoa sossu-taloa, joka on tuossa Hakaniemessä, ja toinen on se ympyrätalon rakentaminen, joka on myös Hakaniemessä, ja muutamia muita kuvia. Siellä on Poria ja jotain muita tällaisia, joihin minulla ei ole henkilökohtaista suhdetta, mutta tajusin että hei, näissä on nyt jotain isoa, nämä kertovat Suomesta, suomalaisuuden rakentamisesta ja jonkinlaisesta ideologisesta kontekstista, ja siitä se prosessi vaan lähtee.

Ensin siis tästä tilakokemuksesta ja tietyistä kuvista, mitkä näen arkistoja kolutessani, ja sitten lähtee tulemaan pohdinta, että miten tästä voi kertoa tarinan. Ja vasta siinä vaiheessa tulee mukaan näyttelijän ja varjonuken asetelma, koska sitten lähdin dramaturgiseen työhön. Jostain syystä se tuossa lähti purkautumaan noin. Todennäköisesti Ketosen ja tämän nukan hahmot tulevat kuitenkin jostain jungilaisesta polusta, että pitää pystyä kertomaan tämä nimenomaan sanoitta, ja jonkinlaisena tällaisena ”minän ja varjon” matkana, unimatkana, ikään kuin aikakausien poikki. Ja siitä se vaan lähtee pala kerrallaan rakentumaan. Aika varhaisessa vaiheessa jo kuuntelin Petrin teoksia ja otinkin sitten yhteyttä häneen. Hyvin synkronisesti tehdään siis kaikkea yhtä aikaa.

Synkroninen malli, se on minulle aika tyyppillistä. Pitää olla kuva, en voi vain kirjoittaa esimerkiksi. Ja kun käsikirjoitusprosesseista puhutaan, niin tarvitsin jotenkin sen konkreetian siihen, että se on näitä ja näitä kuvia ja tämän tyyppinen fiilis, mikä näistä herää. Ja sittenhän se on hirveää treenaamista, se Ketosen hahmo piti rakentaa, että tällainen omituinen androgyyni tyyppi kuljeskelee täällä ja sitten nukketeatterin yksi tyyppi rakentaa sitä, että minkälainen nukke vastaa sitä, miten sitä voidaan kuljettaa. Tavallaan varjoteatterista on poimittu se idea. Jälkeenpäin ajattelen, että olisi pitänyt viedä vielä pidemmälle se varjoteatteri. Joku siitä jää puuttumaan, mutta se on oma aiheensa. Mutta tällaisia asioita yritin sinne ympätä, semmoinen kokonaistaideteoksen haku oli päällä. Jotain sellaista.

- Kulkiko ideointi, äänisuunnittelu ja leikkaus, kaikki yhtä aikaa?

- Sanoitushan tulee tässä vaiheessa kuvaan, että sitten kirjoitellaan ja yritetään saada erilaisia apurahoja. Sainkin tähän apurahaa, ja pääsin aika kivasti siihen kirjoittamistyöhön. Sitten tehdään ihan normaalit demot ja harjoitellaan, että miten se varjonukke tehdään. Mikä tehdään sähköllä, minkälainen se nukke on, että sitä voi liikuttaa, opasiteettikysymykset... Niitä tehdään totta kai jo siinä demo-vaiheessa, vaikka ei ole lopullista

rakennetta olemassa. Kokeiltiin varmaan Ketosen kanssa green screen -studiohommissa jotain, että minkä verran hahmoa pitää liikuttaa ja mitä se tarkoittaa, että kyllä meillä joku tällainen demo-vaihe oli siinä. Se oli uutta minullekin. Mietin, että miksi käytän tällaisia elementtejä, miten tällaisia asioita voi edes näyttää keskenään, mutta se on ihan normaali kokeellisen dokumentaarin työtapana, en näe siinä mitään ihmeellistä. Kaikki elementit treenataan, haetaan ja sijoitetaan yhtä aikaa, mutta kyllä tämä kirjoitettu juttu on kuitenkin samanaikaisesti. Rahoitusta ei oikein saa, jos ei sitä jotenkin kirjoita. Kirjoitan auki sen yhteiskunnallisen puolen ja sitten tavallaan tämän psyko-puolen ja sitten tavallaan ratkaisuehdotuksen siihen, että näin tämä dramaturgia kulkee. Kyllä ne menevät simultaanisesti, ei ole mitään tullut jälkikäteen. Leikkausvaiheessa oli jo kaikki musiikit olemassa. Petri sääti vielä tiettyjä saumakohtia, joista koin, että olemassa olevasta materiaalista ei löydy sopivaa. Totta kai siinä on tällaisia vielä, että ei nyt ihan kaikki ole valmista, mutta en todellakaan esimerkiksi leikkannut mykkänä.

Se syntyy orgaanisesti. Koko ajan pitää työstää, työstää, sitten tarjota rahoittajalle joku vaihe, johon puikotetaan varmat osiot ja sitten taas niitä epävarmoja osioita pyöritellään ja mietitään, että miten ne ratkaistaan. Hyvin hands-on -meininkiähän tämä on, ei tällaista voi tehdä niin, että vaan kuvittelisi etukäteen. Se on koko ajan siellä editissä sellaista leikkiä, että sitten siellä olisi about jotain tämmöistä. Nukkeversioitakin oli, kokeilin itsekkin jollain paperilla, että jos nyt leikkaan tänne tällaisen hahmon, niin saanko sellaisen dialogisen suhteen tälle unennäkijälle ja nukelle. Kyllä siinä oli hirveä määrä henkilökohtaista istumista sen editin äärellä. Satoja tunteja olemista ja kelaamista. Se ei ole mikään itsestään selvä prosessi, että mitkä kuvat siihen kuuluu, arkistomateriaalistakin. Siellä on loppujen lopuksi hirveän vähän uutta kuvattua. Siellä on sellainen Kouvola-jakso lopussa ja Sipoossa yksi omakotitaloalue, mutta muuten se on todella pitkälle arkistomateriaalia ja sitten tätä työstettyä Ketos-materiaalia.

- Ihan improvisoituna kysymyksenä: mitä luulet, olisiko sitä ollut mahdollista leikata mykkänä?

- Minulle ei, olen sen tyyppinen. Tämä on hyvä kysymys. Varsinkin kun olen ohjaaja ja leikkaaja, joka on vielä ihan oma, vähän niin kuin autistinen maailmansa. Olen ollut aina sitä, ja minun on hirveän vaikeaa jakaa. Olen aina sanonut, että koen, että teen tietyllä tavalla huonompia leffoja, kun teen itse, mutta jollain lailla se on minulle välttämättömyys, että leikkaan itse. Se on tietyllä tavalla hullua. Enkä edes pidä sellaisesta työtavasta,

minulle ei sovi se, että ajattelisin kaiken etukäteen ja sitten menisin leikkaamoon. En mitenkään mene leikkaamaan, vaan olen leikkaustilassa jollain lailla hyvin varhaisesta vaiheesta. Ihmettelen aina joitakin tekijöitä, että miten ihmeessä ne voi tehdä mitään sillä tavalla, että he menevät ja antavat materiaalin jollekin toiselle, tai menevät kauhean myöhään aloittamaan leikkaamisen. Mutta se on käsialakysymys. Minulle se on ihan mahdollista. Mielestäni elokuva-alalla pitää jokaisen tekijäksi kasvavan ihmisen tajuta se, että ei täällä ole sellaisia sääntöjä, vaan sinä itse luot sen, että mikä on omalle taiteelliselle työllesi luontevin tapa, kaikki on mahdollista. Tällaisen leffan voisi varmasti tehdä mykkänä leikaten ja voisi olla leikkaaja erikseen, se on vain kiinni minusta. Minä tykkäsin tehdä sen juuri noin.

- Leikkaamiseen liittyen – millä keinoilla teit kokonaisuudesta ehyen tai hallitun, tai pyritkö edes tekemään?

- Kyllä, koen että minulle siinä on jopa ihan selkeä dramaturgia, mutta en tiedä, monihan on kokenut, että mitä ihmettä, mistä tämä kertoo, en käsittänyt mitään. Se on ollut yksi tyyppinen reaktio aikanaan. Siitähän on nyt kymmenen vuotta. Olin ihan hämmästynyt, että eikö tämä ole ihan selkeä, ja tajusin että ei, se ei todellakaan ole selkeä. Tajusin, että niin sanotusti projisoin sinne ihan muitakin juttuja, ja jossain vaiheessa ajattelin, että ihan sama, siinähan katsot juuri niin kuin itse katsot, enkä ole sitä sitten edes ruvennut selittelemään. Siinä on niin monta vuottakin, mutta silloin alkuun oli tosi jännää, että tuon tyyppinen imaisuus kyllä varmasti koetaan aika outona ja sellaisena, että mistä tässä on edes kysymys.

Se on kuitenkin muodoltaan essee, sanoisin että en ole kokeellisen elokuvan tekijä sellaisessa, ikään kuin visuaalis-abstraktissa muodossa, olen ehdottomasti dokumentaristi. Ja nimenomaan essee-muotoinen siinä ilmaisussani, jossa on – vaikka tuossa ei sanota sanaakaan – tietyllä tavalla kirjallinen lähtökohta. Se on lajityyppinä aika kapea ja vähän vaikeaksi mielletty. Sitä on olemassa kansainvälisesti, mutta se ei ole sellainen lajityyppi, joka helposti solahtaisi. Siksi se on ehkä vaikea tulkita tai edes sijoittaa mihinkään. Minusta se on tietyllä tavalla vaan sellaista audiovisuaalista ajattelua. Jos kirjoittaisin, niin kirjoittaisin, mutta koska tykkään tehdä kuvia ja ääniä, niin teen sen näin. En kirjoita, vaan teen sen kuviksi ja ääniksi.

Mutta ehyen... En osaa sanoa, en tietenkään pysty arvioimaan onko se ehyt, se on täysin makukysymys. Mutta pyrin dramaturgiaan. Kyllä se on kirjoitettu, siinä on ihan selkeä

ajatus, missä tavallaan pudotaan uneen, olen kirjoittanut sen niin, kirjoittanut sen koh-
tauksiksi. Pudotaan uneen, lähdetään unimatalle, lähdetään vanhaan Suomeen, lenne-
tään, siinä on tällaisia tiettyjä teemoja, joita tulee unisymboliikasta. Pudotaan, ja uneksija
herää Sörnäisten rantatiellä Helsingissä, jossa on valtava rakennustyömaa, ja lähtee
siitä. Siinä mennään jopa ajallisessa konstruktiossa eteenpäin. Minulle siinä on ihan sel-
keästi 20-luku, 30-luku, 40-luku, 50-luku, se kulkee kuin juna, ja se junahan on tavallaan
siinä sellainen eteenpäin kuljettava. Juna toistuu ja se modernisoituu, ja siellä kaupunki-
tilassa tapahtuu, se ei risteile ihan missä sattuu. Että dramaturgiaa on ainakin yritetty
rakentaa.

- Entä sitten äänen ja kuvan kannalta, kun ne eivät ole alkuperäisesti toisiinsa liittyviä,
niin miten saat ne sopimaan ne yhteen, esimerkiksi ihan jollain käytännön asioilla, että
mitä sellaisia lainalaisuuksia siellä leikkausvaiheessa oli, jotain rytmejä, tai..?

- No totta kai rytmi. Tietty mentaalinen tila on se, mitä hahmottelen, että minkälaisen
tunnepaketin läpi tämä henkilö, unennäkijä kulkee. Siinä on tiettyjä painajaisjaksoja, tiet-
tyjä ahdistuskokemuksia, tiettyjä helpotuksen hetkiä, ja se on psykofyysinen. Katsoin sen
pitkästä aikaa tänä aamuna, en edes muista milloin olin viimeksi tuon katsonut, niin mi-
nusta oli jännää, että saan edelleen siitä sellaisen psykofyysisen, eli tajuan, että se on
hyvin lähellä jotain minun psykologista tilaani. Se resonoi johonkin, ja olin siitä iloinen,
koska ajattelin että minua varmaan ärsyttää, kun katson sen, kun se näyttää jotenkin
hirveältä. Ja se voi olla sitäkin, moni kohtaaminen voi ärsyttääkin, mutta jotenkin se sellainen
taju, mikä on tietysti sitä Petrin äänimaisemaa myös, syntyi niin orgaanisesti ja kuvasti
sitä tiettyä tunnetasoa, mitä se herättää minussa: fyysisen, selkeän fyysisen reaktion
tänäkin päivänä, niin se on aivan upeaa minulle. Mutta se on oletettavasti se osuus, joka
ei välttämättä siirry muille tai se siirtyy hyvin valikoiduille ihmisille. Minä itse koen sen
kehollisena, siinä ei ole mitään intellektuaalista sitten kun katson sitä, vaan se on nimen-
omaan kehollinen kokemus. Se sopii jonkinlaisiin tällaisiin foobisiin mielentiloihin, tila-
foobisiin kokemuksiin.

Olen puhunut joidenkin kanssa ja moni kokee sen samalla tavalla kehossaan, kun joku
muu ei välttämättä saa kehoonsa minkäänlaisia tuntemuksia. Ja miten se syntyy, on ni-
menomaan se, että pitää vaan kokea ne kuvat ja äänet sellaisiksi, että se on aivan luon-
nollista miksi nämä menevät juuri näin. Eli äärimmäisen luonnollista.

- Voisiko sitä kutsua myös intuitiiviseksi?

- Kyllä, todella. Intuitiivinen on oikein hyvä sana minulle. Muutenkin olen leikkaajana intuitiivinen. Olen halunnut tehdä tuon puhtaalla intuitiolla, ja tuossa on se helpotus, että siinä ei ole sanoja. Se on joskus hirveän helpottavaa, minäkin olen tottunut puhumaan paljon arkielämässä ja elokuvissani on ollut perinteisesti aika paljonkin puhetta. Tuo (Vesikaupunkeja) oli minulle sellainen, että haluan olla ilman sanoja. Siinä on paljon rakennettua ja siinä vedätetään mitä vedätetään, ja minä koen siellä rakenteita, mutta se voi kuulostaa myös melulta, koska yhtä lailla se Petrin äänimaisema on sellaista, että kaikki ei koe siitä edes rytmiä, vaan se on vain kaaosta, mikä minun mielestäni on hämmäntävää, koska itse taas koen rytmiä, joka sitten taas vie minua siinä kuvalogiikassa eteenpäin. Sen takia minulle ainoa vaihtoehto oli leikata niin, että on sitä ääntä, että leikkaan tavallaan siihen rytmiin. Se pulssi. Sen pulssin kanssa siinä eletään jotenkin, siksi se tavallaan on sellainen kuin se on. Kyllä ne on yhtä aikaa siinä oltava - minulle.

- Minkälaisia ongelmia, ongelmakohtia tai solmukohtia leikkausvaiheessa tuli ja miten ratkaisit ne?

- En ihan jokaista detaljia muista, mutta siinä oli säätöä, tietenkin, kyllä minä istuin sen materiaalin kanssa kuukausikaupalla ja mietin, että millä ihmeellä ratkaisen tämän. Että ei se mitenkään solahda muutamassa viikossa, sen voin sanoa. Oli siinä sellainen – nytkin muistin, kun katsoin – että tietyt sellaiset, puhun 50-luku -jaksosta, kun siinä on sellainen Palace-kohtaus ja se Olympia-opas, ja siinä on sellaisia kohtia, joista koin, että tässä on makeilevuuden vaara, millä saan tätä siirappia tästä pois, ja sitten taas sitä väärää kansallista - siis minulle väärää kansallista - henkeä tuhoamatta sitä kokonaan. Muistan, että sellaisen kanssa todella kamppailin ja päädyin tekemään sille Palacen todella jännälle hotellirakennukselle, joka edelleenkin olemassa siellä rannassa – niin sellaisen, että se oli sellainen aaltoileva. Se oli todella pitkän työn takana, että mikä tässä nyt on, kun tämä ei loksahda. Kyllä sellaisissa detaljeissa oli vaikeaa. Ja tietysti tämä itse nukke oli todella vaikea. Että miten sitä lennätetään ja miten se dramaturgisesti toimii, mihin sitä hahmoa tarvitaan, koska tämä varjon käsite oli hirveän tärkeä minulle, ja sitten sen unimetaforan tuominen, että se on se toinen minä, alter ego, kuka mitenkään sitä haluaa nimittää. Minä nimitän sitä varjoksi.

Tiettyä kömpelyyttä ei vaan saatu ratkaistua nukken tekijän kanssa, ja se oli todella vaikeaa. Siinä on sellaiset kepit, jotka näkyvätkin varjokuvissa. Kun teatterissa katsoo nukketeatteria tai varjoteatteria, niin se on aivan fantastista minkälainen lumo voi olla varjoteatterikohtauksella. Sitähän tehdään Aasiassa hyvin paljon, eikä pelkästään lapsille vaan aikuisille. Nukketeatteritaide on tosi merkillistä. Ja se, mikä toimii näyttämöteoksena, niin millaisia haasteita on saada ja tuottaa sitä tämän tyyppiseen elokuvaan, jonka budjetti ei ole mikään järkälemäinen. Tämän tyyppistä teknistäkin haastetta oli hirveästi, että miten tällaisella budjetilla pystytään saamaan tällaista nukkea liikutettua ja millaisella opasiteetilla tehtiin nämä päällekkäiskuva-ajot, että tikut näkyvät ja minkä verran sitä opasiteettia pystyy laskemaan että se on visuaalisesti ehjä eikä liian rikki.

Ihan älyttömiä elementtejä, en aina itsekään ymmärrä, että miksi minulle tulee edes tarve naittaa yhteen kaikkea tällaista ihan järjetöntä, kuten nukketeatteria ja arkistomateriaalia. En tiedä mistä ne tulee, mutta niitä sitten vaan jumpataan ja tehdään ja tapellaan, että saa sitä edes johonkin ruotuun. Mutta haastavin oli ehkä se nukke, siitä olin varmaan tyytymätön ihan loppuun asti, se ei ole ihan niin maalissa kuin olisin toivonut.

- Kauanko koko prosessi kesti?

- Pari vuotta. Olen saanut käsikirjoitusapurahoja, ja 2006-2008 välillä olen sitä tehnyt, luvannut luovuttaa Ylelle sen 2009 maaliskuussa. Eli muutaman vuoden ajan, mutta ei koskaan kokopäiväisesti, se on vain sellainen prosessi, joka menee. Ihan tavallinen tämän tyyppiselle jutulle, ja kun itsekseni sen materiaalin kanssa istun, niin sillähän ei ole mitään väliä tavallaan, että se menee siinä aikataulussa, kun se menee, eikä sitä pysty täysin koskaan ennustamaan, en pysty esimerkiksi sanomaan montako leikkauspäivää oli. Totta kai on budjetoitu tietty summa, mutta silloin kun on nimenomaan tällainen tuottaja-ohjaaja-leikkaaja-tyyppi, niin enhän minä niistä kirjaa pidä, että paljon siihen oikeasti menee. Aina vaan tiedän, että paljon. Mutta ne ovat sellaisia parin vuoden prosesseja. Tuossa oli ihan selkeä tavoite, että se on lyhytelokuva, minusta 20 minuuttiakin voi olla liikaa. Sitä lähdin tekemään. Luin jotain synopsiksia ja treatmenteja, niin huomasin, että kun kirjoitan, niin yleensä niistä tulee sellaisia. Jotenkin minulle tapahtuu niin, että ei ne kauas putoa siitä alkuideasta.

- Jos nyt pitäisi jotenkin tosi tiukasti laittaa johonkin laatikkoon tuo elokuva, niin sanoisitko että se on dokumentti? Onko se dokumentti?

- No itse asiassa jollain tavalla ei.

- Oikeastaan kysymykseni olisi ollut, että mikä siitä tekee dokumentin?

- Minun kokemukseni. Se on ainoa. Sanoisin, että siinä on dokumentaarinen aineisto, eli siinä on suomalaisen arkkitehtuurin kokemus, subjektiivinen kokemus suomalaisesta arkkitehtuurista, tästä ajatuksesta että "ovatko talot kuviamme". Se on se dokumentaarinen aineisto. Kun ajatellaan vaikka, että mitä esse-kirjallisuus on, niin siinä on vähän niin kuin sama suhtautuminen, että joku tekijä ikään kuin suodattaa todellisuutta, käyttää itseään kokijana, ja purkaa todellisuuskokemustaan siihen teokseen. Niinhän esseisti tekee kirjoittajana. Niin tämä on ihan sama asia, mutta sen verran harvinaisempi laji Suomessa, että sitä ei hahmoteta. Se on ihan sama, siis aina dokumentaarinen alkuperä. Ja jopa dokumentaarinen viesti. Sitä ei voi sanoa siinä mielessä dokumenttielokuvaksi, että siinä on näyttelijä, joka esittää minua. Se on kaikkea tätä: se on fiktiota ja se on dokumentaaria. Se on puhtaasti minusta vaan lyhytelokuva, ja piste. Tai esse-elokuva on toinen helppo sana, koska sillä pääsee ulos näistä dokumentaarin ja fiktion aika ahtaistakin sanamuodoista.

- Kamppailen itse jotenkin tämän kanssa, ja etenkin koulussa sitä tivataan, että mikä tästä tekee dokumentin. Ihan kun se olisi jotenkin selkeä raja aina.

- Minun mielestäni se on tyhmää ja pitäisi taistella sitä vastaan, totta kai tekijän pitää osata perustella mikä se teos on, mutta ei voi vaatia, että teos on esimerkiksi jompaa-kumpaa, minusta se on vanhanaikaista ja ahdasta. Sitä paitsi se ei ole mikään uusi idea, vaan jos katsotaan varhaista kokeellista elokuvaa, otetaan sieltä mitä tahansa, niin siellä on valtavasti esimerkkejä ihan jostain 20-30-luvulta, jotka ei tajua edes esittää tätä kysymystä. Ja minun mielestäni elokuvan luonne on leikkivän ihmisen tila, ja se voi olla mitä tahansa. Leikit todellisuudella todellisuuden omin keinoin tai leikit todellisuudella fiktiivisin keinoin. Itse suhtaudun siihen tällä tavalla, mutta tietenkin tiedän, että näinhän kouluissa ajatellaan, ja se on ehkä se valtavirta-ajattelu. Sitä vastaan kannattaa käydä, mutta valmistella ajatuksensa sillä tavalla selkeästi, että miksi tekee.

Taide-elokuvan puolelle on tullut tällainen käsite kuin hybridi-muoto, oli sitten vaikka kokeellisissa dokumenteissa tai muuten, mutta hybridi-sana on sellainen, jota voi jo käyttää

avoimesti, minusta hybridi on ihan hyvä sana, tavallaan yksi tapa. Minulle itselleni sopii se essee, mutta eiväthän kaikki taas tee esseetä. Esseessäkin on joku sellainen... On hybridimuotoja, eivätkä ne välttämättä ole esseetä.

Nämä ovat tietysti leimoja, ehkä itse sitten kuvittelen osaavani niitä käyttää, tai ainakin jotenkin moduloida näitä sanoja, mutta silloin kun on nuori ja miettii sitä omaa tekijyytään, niin se ei ole ollenkaan helppoa, niitä täytyy vähän pyöritellä ja ehkä lueskella teoriaa, että löytää sen oman laatikkonsa edes jollain tasolla, että minkälaisesta genrestä on kysymys. Tai keksii sitten sen oman genrensä, minusta se on aina tavoiteltavaa, että pystyy uudistamaan elokuvaa. Ei siihen (genrerajoihin) pidä alistua, sanotaanko näin.

- Mitä ajattelet audiovisuaalisesta dissonanssista ilmaisukeinona?

- Minusta se voi – ei pelkästään tämän tyyppiseen elokuvaan, vaan nimenomaan keinoon – se voi kuulua mihin tahansa elokuvaan. Minusta se on ihan tavallinen elokuvallinen keino. Ei siitä dissonanssista saa antaa liian marginaalista kuvaa. Se on hyvä keino, eikä sitä saa tyrmätä. Mutta toki tämä Vesikaupunkeja on aika äärimalli, joka oli minullekin tekijänä omanlaiseni kokeilu, mutta aivan ihana työ tehdä, nautin siitä suuresti, sen muistan.

- Tätä vähän jo sivuttiinkin, että eri ihmiset ovat totta kai nähneet sen omalla tavallaan, mutta millaista palautetta siitä tuli, ja onko se ollut sinulle mitenkään tärkeää, että katsojakuulija on ymmärtänyt teoksen jotenkin tietyllä tavalla?

- Kyllä ja ei. Muistan, että olin hämmentynyt siitä, että se koettiin outona, mutta niinhän se on aina, on ollut muidenkin leffojen kohdalla, ei se ollut mikään ensimmäinen kerta. Olen aina sitä hämmästynyt ja niin se on monellakin tekijällä, että tajuaa, että tekee sydämestään ja jollain lailla itselleen hirveän konkreettisesti asiasta, ja varsinkin tämän tyyppinen duuni, niin kyllä se varmaan omalla urallani on yksi oudoimmiksi koetuista. Selvästi siellä on ollut näitä, joilla sitten on ollut jotain samantyyppisiä foobisia näyttämöitä tai sen tyyppisiä asioita elämässä, niin sitten niistä löytyy ne, jotka nimenomaan intuition kautta käsittävät mistä on kysymys, eivätkä pyri selittämään sitä, eivätkä tavallaan realismin perinteen mukaisesti edes lähesty tämän tyyppistä elokuvaa. Se on aika julmakin jako, mutta olen sen muissakin duuneissa huomannut.

Ajattelin ensin, että tämä on puhtaasti kotimainen elokuva ja tässä on tietynlainen Suomi-aspekti nimenomaan arkkitehtonisessa mielessä, mutta erikoisin juttu mikä tämän pohjalta sattui, oli että tämä on ainoa, josta olen saanut viidentuhannen euron festivaalipalkinnon. Se oli todella iso raha minulle siinä kohtaa, ja maa oli niinkin erikoinen kuin Turkki. Tämä oli Istanbulissa sellaisilla arkkitehtuurifestareilla ja tipahti kuin taivaan lahja se viisi tonnia. Ajattelin, että tällaisista palkinnoista tykkään, että selkeitä seteleitä napsahti. Se oli yllätys. Jossain aina kuitenkin oudoimmillekin leffoille voi olla joku ymmärtäjä, ja sieltä juttelin sen raadin ihmisten kanssa. Se oli tosi liikuttavaa, miten aivan eri kulttuurissa voidaan kokea tämä, nimenomaan ilman minkäänlaista taustaa, mitään suomalaisuuteen liittyvää yhteyttä. Se unitarina saattoi yks kaks ollakin se ymmärrettävä osuus, joka minun mielestäni oli kauhean hauskaa. Joskus elokuvat voi matkustaa hyvinkin kauas. Tämä nyt ei ole todellakaan mikään suuren yleisön elokuva, mutta olen hirveän kiitollinen, että tällaisiakin olen saanut tehdä, koska näillä on jännä merkitys itselle, ja toivottavasti joillekin muillekin. Se on vähän kuin lähettäisi pullopostia, että aina joku jossain voi kokea sen saman, jonkun psykofyysisen värinän kuvien ja äänien äärellä, niin se riittää minulle, siinä kaikki.

- Inspiroivaa, että silloin kun sitä vähiten odottaa ja sellaisesta lähteestä, josta sitä vähiten odottaa, saattaakin jotain tällaista seurata.

- Niin! Se on tosi outoa. Tekijän on vaan tehtävä sydäntään seuraten, ja juuri sellaista kuin oma pää tuottaa, aina jossakin on joku vastaanottaja. Totta kai voi ajatella, ja ihmiset tykkäävät lajitella, että on hyviä leffoja ja huonoja leffoja, mutta se on epäoleellista. Tekijän pitää vaan tehdä ja mennä eteenpäin, eikä miettiä liikaa myöskään sitä vastaanottoa. Ne on pieniä outoja kirjeitä ja pullopostia, siis tämän tyyppisessä elokuvassa varsinkin, kun ei tavoitella mitään sellaisia massakokemuksia, vaan enemmänkin sellaista yksilöllistä salaista palautetta. Minulle on tyypillistä, että saatan saada kirjeen, että joku on nähnyt jonkun työn jossakin ja lähettää jonkun mailin, kaivaa minut jostakin, se on tosi ihmeellistä.

Olen kokenut epäonnistumisen tunteitakin, että ei tämä ihan sellainen ollut kuin halusin, mutta eihän mikään leffa koskaan ole. Mietin, että mitkä tässä on heikkouksia, mutta en varmaan koskaan pystynyt niitä itselleni edes selittämään. Se ei mene niin, että tämä on onnistunut tai epäonnistunut, mutta joku kommunikatiivinen asia jää aina

pohdituttamaan. Sitten on pakko mennä vaan eteenpäin ja sitten seuraavassa yrittää ratkaista se seuraava kysymys.

- Elokuvassa on kohta, jossa lentokone lentää metsän yllä ja metsä vaihtuu yhtäkkiä vedeksi, ja samaan aikaan äänimaailman rytmi muuttuu. Siinä kohdassa on se maaginen juttu, mitä etsin omaan työskentelyyni.

- On paljon ihmisiä, jotka ei kuule sitä. Se on ihan millintarkka kohta, ja minusta aivan upea kohta. Se on siinä uneen putoamisessa, ja se jyskytys, joka siinä on, on aivan kompakti. Juuri näin se teos on syntynyt, että se on ollut siellä jossakin äänisequenssissä, ja olen tajunnut, että tuohon se menee. Petri ei ole tehnyt sitä jälkikäteen. Ja siitä se pulssi syntyy, ja se on montaasin taidetta minulle. Se kohta on siellä aika alkupuolella, mikä pitäisi olla myös osa sitä elokuvan lukuohjetta dramaturgisessa mielessä, että tämä on tällainen sukellus nyt – nyt olemme unessa. Tuollaiset ovat ihania asioita ja sitä leikkaamisen iloa, sitä psykofyysistä kokonaisuutta, että miten niitä löytää ja miten niistä syntyy sellainen orgaaninen teos, joka ei pelaa informaatiolla vaan jollakin muulla tasolla. Tuollaisista detaljeista se syntyy.

Tämä on tällaista psykotrippailua, joku varmaan ajattelee, ettei tällaista tarvitsisi olla, mutta minä ajattelen, että ainakin se on hauskaa, jos ei muuta.

